

Н. П. Евстафьева, Е. А. Маханьков

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

Поэтика аудиальности в малой прозе Г. Газданова: «Великий музыкант»

Евстафьева Н. П., Маханьков Е. А. Поэтика аудиальности в малой прозе Г. Газданова: «Великий музыкант». Статья

посвящена исследованию повествовательной стратегии аудиального письма в прозе Г. Газданова. Выявлены звуковые и собственно музыкальные формы репрезентации авторского сознания в семантической структуре текста повести «Великий музыкант». Охарактеризованы концептуально значимые образы и мотивы (мистической ирреальности жизни, довоплощения духовных потенций личности, подлинности/мнимости), позволяющие дешифровать авторские интенциональные установки и объективировать конфликт эмпирически существующего и онтологически возможного.

Ключевые слова: Гайто Газданов, аудиальность, мотив, авторское сознание, повествовательная стратегия.

Євстаф'єва Н. П., Маханьков Є. А. Поетика аудіальності в малій прозі Г. Газданова: «Великий музикант». Статтю присвячено дослідженню оповідної стратегії аудіального письма в прозі Г. Газданова. Виявлено звукові та власне музичні форми репрезентації авторської свідомості в семантичній структурі тексту повісті «Великий музикант». Схарактеризовано концептуально значущі образи й мотиви (містичної ірреальності життя, довітлення духовних потенцій особистості, удаваності/справжності), що дозволяють дешифрувати авторські інтенціональні настанови й об'єктивувати конфлікт емпірично існуючого й онтологічно можливого.

Ключові слова: Гайто Газданов, аудіальність, мотив, авторська свідомість, оповідна стратегія.

Evstafjeva N. P., Makhankov E. A. Poetics of audiality in G. Gazdanov' short prose: "The Great Musician". The article

investigates the narrative strategy of audial writing in G. Gazdanov's prose. Sound and musical forms of representation of the author's consciousness in the semantic structure of the text of the novel "The Great Musician" are revealed. Conceptually meaningful images and motifs (mystical unreality of life, full-embodiment of inward potentialities of personality, authenticity/feignity) that allow to decipher the author's intentional installations and objectify conflict of empirical existent and ontological possibility are characterized.

Key words: Gaito Gazdanov, audiality, motif, author's consciousness, narrative strategy.

Музыкальность мышления Г. Газданова как фундаментальное свойство его художественного сознания признается большинством современных интерпретаторов прозы писателя [4; 5; 6 и др.]. О наличии в газдановском повествовании аудиального комплекса писал уже первый ее исследователь Л. Диенеш. По мнению ученого, он состоит из причудливого смешения собственно музыкальных мотивов и мотивов звуковых. Л. Диенеш точно подметил, что в произведениях Г. Газданова «музыка или “гул” служат метафорой для передачи очень сложных внутренних процессов. <...> Начиная с самых ранних рассказов, где некоторые персонажи – певцы, а их пение являет собой важный мотив, и продолжая такими рассказами, как “Гавайские гитары”, в творчестве Газданова нередки описания концертов и образы музыкантов. Нельзя не вспомнить в этой связи такие его рассказы, как “Великий музыкант”, “Исчезновение Рикарди” или “Панихида”, в которых человеческий голос или звучание инструмента играют весьма важную роль, <...>

создают необходимый эмоциональный контекст» [3:204–205]. Приведенное наблюдение о содержательном потенциале примененной Газдановым стратегии аудиального письма подтверждается и расширяется в ходе исследования его небольшой повести «Великий музыкант».

Текст «Великого музыканта» впервые прозвучал в авторском исполнении на вечере писателя в мае 1930 года как фрагмент оставшегося незавершенным романа «Алексей Шувалов». Первая публикация повести датируется 1931 годом, что ставит «Великого музыканта» в ряд газдановских произведений 20–30-х годов, которым посвящена наиболее значительная часть научных работ о творчестве писателя. Между тем «Великий музыкант» вспоминается в них нечасто и бегло, хотя в этом произведении предельно концентрированно выражена экзистенциальная проблематика, выявление которой объединяет усилия всех интерпретаторов прозы Газданова этого периода. Представляется, что формы репрезентации авторского сознания в «Великом

музыканте» поставили эту повесть особняком по отношению к основному корпусу текстов ранней прозы Газданова по причине их акцентированной аудиальности, подлежащей исследованию именно в интермедиальном аспекте.

Одно из первых свидетельств того, что звук в газдановском повествовании «открывает доступ к иным измерениям реальности – к метареальности, сюрреальности пограничных состояний сознания» [4:52], принадлежит С. Кабалоти. Сам он эту проблему не изучал, но описание значимых для художественной картины мира Газданова аудиальных приемов повествования показал как вполне очевидную исследовательскую перспективу. На вопрос, о чем вообще пишет Газданов, точнее других ответил еще Г. Адамович: «Главное у него не люди, а то, что их связывает, то, чем заполнена пустота между отдельными фигурами, – бытие, стихия, жизнь, не знаю, как это назвать» [1:827]. Будучи наиболее отзывчивым к газдановскому слову критиком, Г. Адамович указал на невозможность точной номинации («не знаю, как это назвать») интенционального объекта в прозе писателя. Хотя в рассказе Газданова «Гавайские гитары» самим автором этот объект обозначен все же довольно ясно: «То, что мы видим, – говорит один из его персонажей, – это воображение, а воображение – это музыка и звуки, – хотя это и кажется невероятным» [1:637].

Собственно музыкальная тема, заявленная в названии произведения, непосредственно зазвучит только в кульминации сюжетного действия «Великого музыканта», когда персонажи повести встретятся на концерте Ф. Шаляпина. Однако последовательностью звуковых образов и мотивов она вводится уже в начале повествования. Рефлексия забвения и перерождения выталкивает в сознание повествующего субъекта аудиально маркированные образы прошлого. Воспоминание о случайной встрече на улице Парижа с бывшим партизанским атаманом отпечаталось в его памяти как «страшная душевная катастрофа», масштаб которой задается звуковой амплитудой. Некогда властный и свирепый человек, «с грохотом» скакавший на огромной лошади и изъясняющийся «радостно-исступленным криком», превратился в мелкого обывателя, боявшегося «громко говорить после десяти часов вечера» [2:234]. В следующей картине возникает образ пьяной женщины из глухого парижского притона, нараспев произносящей «немного удивленным» голосом: «Эх, милай, а я ведь в Харькове епархиальное училище кончила» [2:235]. Гротескное наложение интонаций крайней пошлости и наивного недоумения в изливаниях русской проститутки – бывшей благородной барышни отчетливо резонирует с представленной в звуковом диапазоне крайних частот метаморфозой сознания бывшего атамана. Подобным образом в газдановском повествовании моделируется звуковое

пространство ситуаций и вещей, «скорее похожих на ошибки воображения, чем на действительность» [2:243]. Центральной зоной ирреального мира оказывается кафе, в котором, ни на минуту не прекращаясь, звучит «железная» музыка невидимого звукового аппарата. Его тембр создавал «совершенно особенную» атмосферу: «лица начинали казаться матовыми, движения – плавными и самые невероятные вещи – естественными». Посетителям кафе, как иронично замечает повествователь, о существовании «наивно-гармонической» действительности напоминали только редкие гудки автомобилей. Два аудиальных знака – «железная» музыка и гудки автомобилей – поляризуют воображаемый и действительный миры, в сознании повествующего субъекта жестко разграниченные.

Постоянные посетители кафе, между которыми завязывается интрига, также наделяются звуковыми характеристиками. Так, писатель Франсуа Терье, смех которого похож на «беззвучное всхлипывание», обладает особым талантом «услышать по-французски английские мысли» [2:248], что не мешает ему быть признанным и очень успешным. Аудиальное введение мотива подлинности/мнимости закрепляется суждением интеллектуала Алексея Шувалова, завершающего спор о природе дарования оправданного им Терье сентенцией: «Всякое совершенство заключает в себе идею гибели» [2:248]. Дальнейшее развитие этот многосоставный мотив получает вместе с включением в сюжетное действие персонажа по прозвищу Великий музыканта.

Примитивный альфонс, начисто лишенный музыкальных способностей, живет в Париже под именем Ромуальда Карелли. Ироническая реакция повествователя на фамилию Карелли мотивирована несоответствием звучного итальянского имени «подозрительному совершенству», с которым Ромуальд говорил на южнорусском языке, заставлявшим предположить, «что родина Великого музыканта не Рим, не Милан, не Генуя, а скорее Купянск, или Харьков, или анекдотический Конотоп» [2:250]. Вместе с тем фамилия Карелли и способности Ромуальда к совершенному говорению на южнорусском языке оказываются тесно связанными мотивом интонирования звука. Предрасположенность к сложным фонетическим модуляциям носителей украинского языка общеизвестна и Газдановым была замечена в период его проживания на Украине. Поэтому связь предполагаемого южнорусского происхождения Ромуальда с его даром «изумительного изменения голоса» неслучайна. Все, что говорил Ромуальд, почти не имело значения, «а звучал и оставался в памяти только его голос, рассказывающий странным и прекрасным языком какую-то чудесную мелодию, о которой можно было мечтать, но в которую нельзя поверить, не услышав этот голос» [2:252]. Аудиальный семантический

контекст повести существенно расширяют и собственно музыкальные ассоциации, позволяющие читателю полностью дешифровать игру автора. Прекрасно осведомленный в вопросах истории музыки Газданов приписал своему герою искаженную одним звуком фамилию выдающегося композитора и исполнителя рубежа XVII–XVIII столетий Арканджело Корелли, основавшего итальянскую скрипичную школу. В своих концерто-гроссо А. Корелли впервые показал богатейшие интонационные возможности скрипки – инструмента, максимально приближенного к тембровым характеристикам человеческого голоса. Так интонация в художественном дискурсе Газданова постепенно приобретает значение ведущего семантического компонента, пронизывающего всю повествовательную структуру текста.

Ромуальд и Терье оказываются вовлечены в любовные отношения с женщиной, охарактеризованной единственным признаком – «неумолимой женственностью». Притягательность Елены Владимировны точно так же онтологична, как способности Терье транспонировать мысли с одного языка на другой или дар Ромуальда Карелли доносить своим голосом «печальное напоминание о невозможности». Объединяет же их метафизическая глухота. Елена Владимировна свою женскую природу профанирует сомнительными любовными связями; Терье даже не пытается осуществить по-настоящему творческое усилие, а Ромуальд вообще предстает пародией на мужскую личность. Недоволенная одаренность всех этих персонажей ставит вопрос причины их ущербного существования. Ответ на него будто бы дает ранее высказанная Шуваловым мысль о неизбежной гибели всякого воплотившегося совершенства. Однако столь изящно сформулированная и опредмеченная в персонажах нигилистическая концепция по ходу развития сюжета повести подвергается существенному переосмыслению.

Елена Владимировна уходит от писателя Терье к альфонсу Карелли в день их посещения концерта

Федора Шаляпина, на котором собираются все участники событий. Ее поступок мог бы быть истолкован как иррациональный порыв к доводлению в себе женщины. Однако включение в сюжет повести исторически достоверной личности Шаляпина неожиданно обнаруживает как подлинный смысл безвольного томления Елены Владимировны, так и фальшивую интонацию жизни всех других представителей мира имитаторов. Выйдя на эстраду под оглушительные аплодисменты, Шаляпин останавливается у рояля и начинает что-то про себя напевать, слегка размахивая пальцами: «...в зале стояла необыкновенная тишина, и тысячи людей с напряженным вниманием следили за каждым движением громадного человека на эстраде, погрузившегося в свою собственную музыкальную задумчивость» [2:276]. «Самая лучшая аудитория мира», забыв о светской взискательности, уже в этих «задумчивых» звуках, никому бы другому не прощенных, уловила интонацию подлинности и достигнутого совершенства. Наполняя зал «словно медленным звуковым океаном», Шаляпин запел «именно так, как это было невозможно, и ни на минуту его единственный в этом мире голос не сходил с высот недостижимости» [2:277]. Пережив открытие «самых прекрасных, неизвестных и недоступных на земле тайн», повествователь «на музыкальных волнах незримого оркестра» прибывает к берегу обретенной истины. Голос великого певца, достигшего «высоты недостижимости», снимает в газдановском повествовании противоречие между реальностью и онтологической возможностью. Таким образом, развитие мотива подлинности/мнимости, осуществленное в повести «Великий музыкант» посредством музыкальных и звуковых образных структур, завершается утверждением безусловной победы экзистенциальных творческих сил человека над обстоятельствами, дискредитирующими онтологический проект личностного бытия.

Литература

1. Газданов Гайто. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 1. Романы. Рассказы. Литературно-критические эссе. Рецензии и заметки / Гайто Газданов ; [под общ. ред. Т. Н. Красавченко ; состав., подгот. текста, коммент. Л. Диенеша, Т. Н. Красавченко, С. С. Никоненко и др. ; вступ. ст. Л. Диенеша, С. С. Никоненко]. – М. : Эллис Лак, 2009. – 880 с.
2. Газданов Гайто. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 2. Роман. Рассказы. Документальная проза / Гайто Газданов ; [под общ. ред. Т. Н. Красавченко ; состав., подгот. текста, коммент. Л. Диенеша, Т. Н. Красавченко, С. С. Никоненко и др.]. – М. : Эллис Лак, 2009. – 736 с.
3. Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество / Ласло Диенеш [пер. с англ. Т. Салбиева]. – Владикавказ, 1995. – 304 с.
4. Кабалоти С. Поэтика прозы Гайто Газданова 20–30-х годов / Сергей Кабалоти. – СПб. : Петербургский

писатель, 1998. – 336 с.

5. Орлова О. Гайто Газданов / Ольга Орлова. – М. : Молодая гвардия, 2003. – 479 с. – (Жизнь замечательных людей–870).

6. Проскурина Е. Единство иносказания: о нарративной поэтике романов Гайто Газданова / Е. Н. Проскурина ; [отв. ред. Е. К. Ромодановская ; Российская акад. наук, Сибирское отд-ние, Ин-т филологии]. – М. : Новый хронограф, 2009. – 387 с.